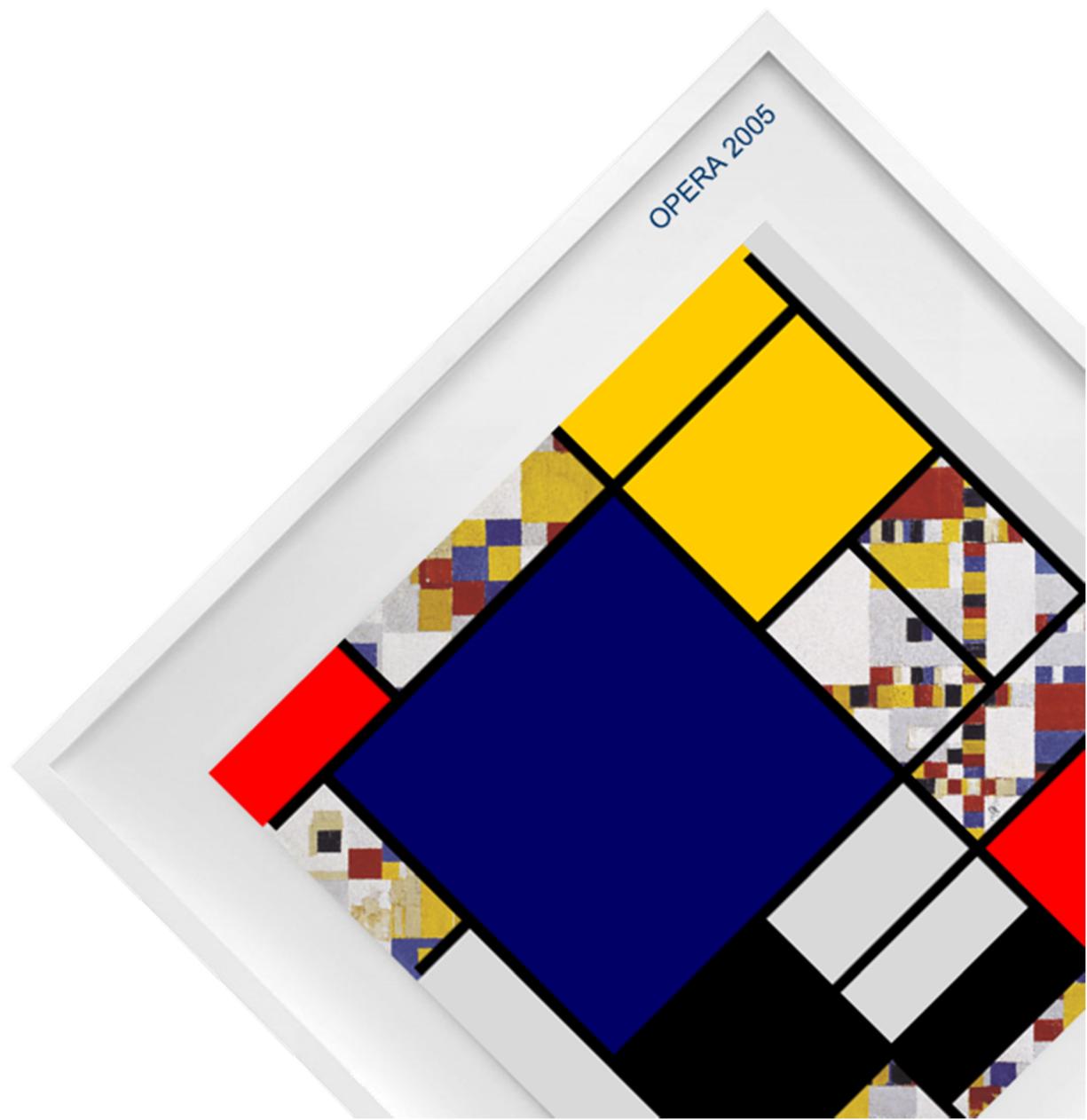


Roberto Grandicelli

# L'ultimo tassello di Mondrian

Un viaggio appassionante e un'ipotesi suggestiva



## L'ultimo tassello di Mondrian

### Un viaggio appassionante e un'ipotesi suggestiva

**Il saggio** - Una particolarissima retrospettiva sul neoplasticismo dal titolo: L'ultimo tassello di Mondrian.

Ad ormai 70 anni dalla sua morte, una rivisitazione critica del percorso artistico di Mondrian verso l'armonia perfetta, dando evidenza di quanto le sue scelte siano, ancora oggi, esteticamente condivisibili.

Questo fino ad interrogarsi se il suo percorso sia stato davvero per intero compiuto.

La risposta attraverso la formulazione di un'ipotesi suggestiva: l'introduzione di un ultimo tassello, che dà vita all'opera derivata dal nome "OPERA 2005"; per l'appunto, l'ultimo tassello di Mondrian.

**Piet Mondrian** - Pieter Mondriaan (Fig. 1) nasce a Amersfoort, nei Paesi Bassi, il 7 marzo 1872. All'età di 40 anni si trasferisce a Parigi, dove peraltro muta il suo nome in "Mondrian", e vi resta, anche se non continuativamente, fino al 1938, anno in cui, all'età di 66 anni, lascia Parigi e si reca a New York, morendovi nel 1944 all'età di 72 anni.

**Il neoplasticismo** - Artisticamente Mondrian nasce impressionista, ovvero... "pittore"! (Tav. I)

Dopodiché, giunto a Parigi, subisce le influenze delle avanguardie di inizio secolo, una su tutte il cubismo (Tav. II), ed incomincia un percorso di ricerca dell'essenza formale che lo porta: dapprima all'eliminazione della forma (Tav. III), in seguito all'eliminazione dei tratti diagonali, quali componenti spurie di una visione ortogonale (Tav. IV), ed infine ad isolare i colori puri primari come unico mezzo espressivo, unitamente ai non colori bianco, nero e grigio (Tav.V). Nasce così il neoplasticismo come forma artistica di «[...] rappresentazione plastica esatta di soli rapporti, e quindi l'essenziale di ogni emozione plastica di bellezza», P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, Mimesis, Milano 2013, p. 30.

Il manifesto del neoplasticismo è reso noto attraverso la pubblicazione sulla rivista "De Stijl" (Fig. 2), di cui Mondrian è socio fondatore unitamente, fra gli altri, a Theo Van Doesbourg.

**La retrospettiva** - «Nei dipinti posteriori al 1922 sentii che stavo avvicinandomi alla struttura concreta che considero necessaria» (Ibidem, p. 397).

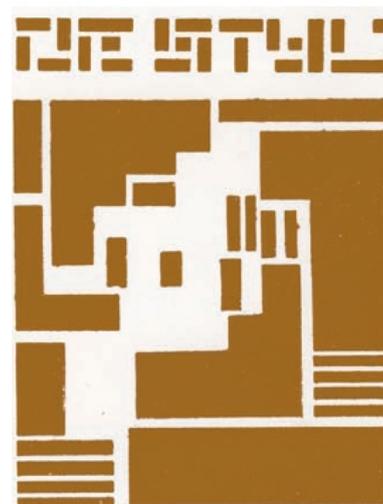
Della produzione pittorica di Mondrian abbiamo preso in esame il periodo 1922-1944, nel quale l'astrattismo neoplastico di Mondrian, per sua stessa ammissione, si identifica e si manifesta in maniera più rigorosa.

Come ci insegna Giovanni Piana nel suo saggio, *Mondrian e la musica*, Guerini, Milano 1995, p. 10, per comprendere l'astrattismo di Mondrian non è sufficiente compiere i passaggi attraverso i quali si discriminano dapprima l'arte figurativa, poi quella rappresentativa e infine l'arte astratta. È necessario procedere analiticamente esaminando i diversi strati di senso che costituiscono il progetto pittorico. Siamo dunque partiti dal più immediato e tangibile degli strati di senso.

**Strato di senso percettivo** - «Le cose non sono belle o brutte se non nel tempo e nello spazio. Poiché la visione dell'uomo nuovo si è liberata da questi due fattori, tutto si unifica nella bellezza unica», P. Mondrian, *Tutti*



Figura 1, Piet Mondrian, 1872 - 1944



MAANDBLAD VOOR DE MODERNE BEELDENDE VAKKEN  
REDACTIE THEO VAN DOESBURG MET MEDEWERKING  
VAN VOORNAME BINNEN- EN  
BUITENLANDSCHE KUNSTENAARS. UITGAVE X. HARMS  
TIEPEN TE DELFT IN 1917.

Figura 2, De Stijl, la Copertina, 1917

*gli scritti*, cit., p. 146. Questa frase meglio di altre sintetizza il pensiero di Mondrian secondo il quale è la ricerca dell'universalità ad elevare l'arte liberandola dal tragico, intrinseca componente della natura e propria pertanto dell'individualità dell'essere umano.

«Il neoplasticismo è quindi un rapporto espresso plasticamente in modo determinato sul piano estetico» (Ibidem, p. 30). Dal punto di vista del senso percettivo si può quindi affermare che il neoplasticismo voleva imporre uno stile ed una regola compositiva che fossero rappresentativi del "bello universale".

Vediamo dunque, in estrema sintesi, attraverso quali soluzioni Mondrian traspose il bello nella pittura.

Egli realizza una serie di dipinti, denominati "composizioni", nei quali rappresenta i colori all'interno di una fincatura costituita da bande ortogonali spesse e nere (Tav. VI, VII).

Dopodiché la sua pittura evolve verso dipinti nei quali sempre più si riduce il numero di bande e, conseguentemente, di campiture (Tav. VIII), lasciando spazio in maggior misura al colore bianco (Tav. IX).

Questo fino a confinare i colori sempre più verso i bordi del dipinto, quasi a spingerli fuori (Tav. X).

Si arriva dunque a dipinti nei quali figurano oramai quasi unicamente bande nere ortogonali (Tav. XI, XII, XIII).

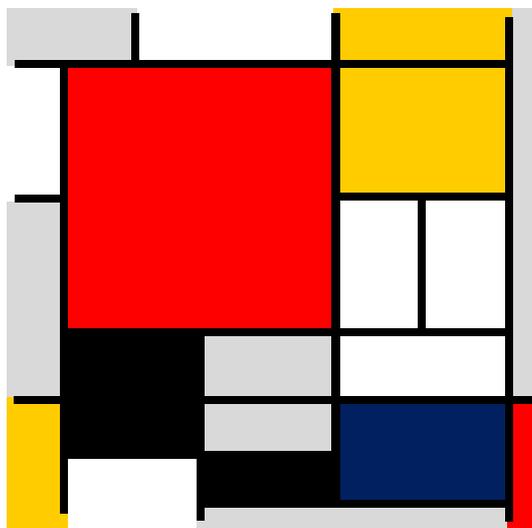
Poi la svolta: New York e l'introduzione del ritmo.

La passione per il jazz e per la danza lo porterà a dipingere "Broadway Boogie-Woogie" (Tav. XIV) ed infine, l'opera "Victory Boogie-Woogie" (Tav. XV), che resterà incompiuta.

Nel 2014 sono ricorsi i 70 anni dalla sua morte. Davanti a noi tutta la produzione pittorica di Mondrian.

Il neoplasticismo, attraverso il quale ha voluto rappresentare l'armonia perfetta e portare fino a noi il "bello universale", era giunto alla sua piena maturazione?

Abbiamo preso, quale opera rappresentativa della sua produzione neoplastica, il dipinto «*Composition with large red plane yellow black gray and blue*», M.G. Albertini Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Rizzoli, Milano 1974, (Cat.326), e ne abbiamo prodotto una sua digitalizzazione.



P. Mondrian, *Composition with large red plane yellow black gray and blue*, 1921. Gemeentemuseum Den Haag



Tavola I, P. Mondrian, *Red tree*, 1908-10, Olio su tela 25,5 x 39 cm, Gemeentemuseum



Tavola II, P. Mondrian, *Horizontal tree*, 1911, Olio su tela, 75 x 111,5 cm, Munson-Williams-Proctor Arts Institute - Utica (NY)



Tavola III, P. Mondrian, *Composition No. XVI, Composition 1 (Trees)*, 1912-1913, Olio su tela, 85,5 x 75 cm, Fondation Beyeler



Tavola IV, P. Mondrian, *Composition No. II; Composition in Line and Color*, 1913, Olio su tela, 88 x 115 cm, Kroeller-Mueller Museum, Otterlo



Tavola V, P. Mondrian, *Composition 1916*, Olio su tela 120 x 75,6 cm, Guggenheim Museum, New York

Attraverso la realizzazione di diverse composizioni, si è proceduto, virtualmente, a validare il "bello universale".

Lo si è fatto in accordo ai criteri esplicitati nel testo di G. Di Napoli, *Il colore dipinto*, Einaudi, Trento 2013: la percezione dei colori, le interazioni cromatiche, la valenza dei colori nell'astrattismo, le armonie cromatiche ed i diversi modi di "vedere" il colore, più in generale.

Alcuni esempi: abbiamo dapprima utilizzato altri colori, ad esempio sostituendo il blu con il verde (Fig. 3), poi variato il numero dei colori, ad esempio passando da tre a due (Fig. 4) per poi provare ad eliminare del tutto le linee nere (Fig. 5). Nemmeno l'esercizio di assottigliamento delle linee (Fig. 6) che, intuitivamente, seguendo i canoni estetici più attuali, sembrava costituire una scelta vincente, ha prodotto miglioramenti alla cifra estetica dell'elaborato.

L'opera sembra davvero aver raggiunto un equilibrio per cui ciascun elemento trova la sua pertinenza all'interno di quel determinato contesto cromatico.

Abbiamo compreso e condiviso appieno ciascuna delle regole compositive che costituiscono il neoplasticismo. Ma allora Mondrian davvero era riuscito a rappresentare, attraverso i suoi dipinti, la perfetta armonia, l'universalità della pura contrapposizione di soli rapporti relazionali?

**Un'ipotesi suggestiva** - Sappiamo che Mondrian, nelle sue opere, ha sempre prestato maggior attenzione e cura nella realizzazione delle parti di colore bianco. Infatti, mentre per gli altri colori le pennellate hanno sortito un solo effetto monocromatico e, pertanto, piatto, per il colore bianco c'è sempre stata una lavorazione ben più sofisticata da parte dell'artista. Le pennellate sono state impresse da diverse angolazioni ed il risultato che l'artista ha voluto ottenere è sicuramente il conferimento di una maggior profondità.

Per questa ragione ci siamo concentrati su questa parte del dipinto ed abbiamo cercato una soluzione che potesse magnificare la profondità che Mondrian voleva esprimere.

Il risultato è l'opera derivata dal nome "OPERA 2005".

In quest'opera viene introdotto un ulteriore elemento: la trasparenza.

**Congruenza con il contesto creativo** - «*In natura il tragico si manifesta plasticamente per mezzo della corporeità, la quale si esprime a sua volta plasticamente attraverso la forma e il colore naturali, attraverso la corporeità, il plasticismo naturale, la curva, la capricciosità e le irregolarità della superficie*», P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 59.

Al fine di comprendere l'esatto senso dell'astrazione di Mondrian non è sufficiente fermarsi al solo strato di senso percettivo, bensì è necessario approfondire il contesto creativo che sta dietro ciascuna delle sue opere. Come detto, la pittura astratta prescinde non solo dalla raffigurazione della forma di un qualsiasi oggetto, bensì anche dalla sola sua rappresentazione.

«*Penso che nell'arte l'elemento distruttivo sia troppo trascurato*», (Ibidem, p. 400).

Per essere dunque certi di negare la forma dobbiamo averne ben chiaro il significato.

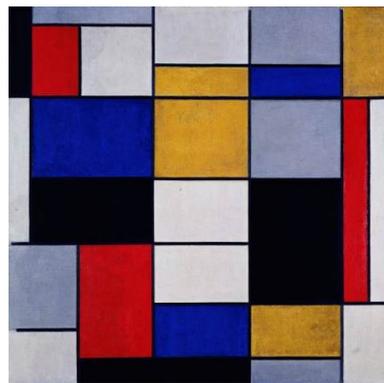


Tavola VI, P. Mondrian, Composition A: Composition with Black, Red, Gray, Yellow, and Blue, 1920, Olio su tela, 91.5 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

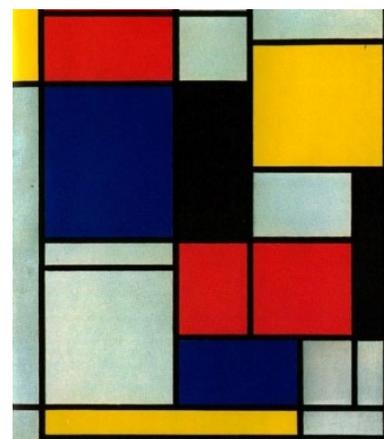


Tavola VII, P. Mondrian, Tableau No. II with Red, Blue, and Yellow, 1921-25, Olio su tela, 55.6 x 53.4 cm, Gemeentemuseum

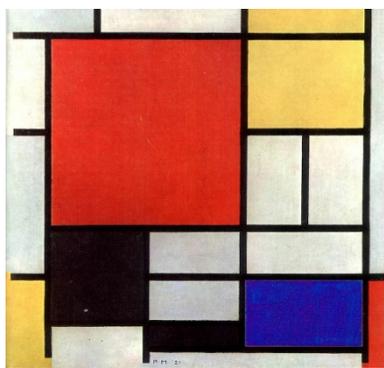


Tavola VIII, P. Mondrian, Composition with large red plane yellow black gray and blue, 1921, Olio su tela, 59,5x59,5 cm, Gemeentemuseum

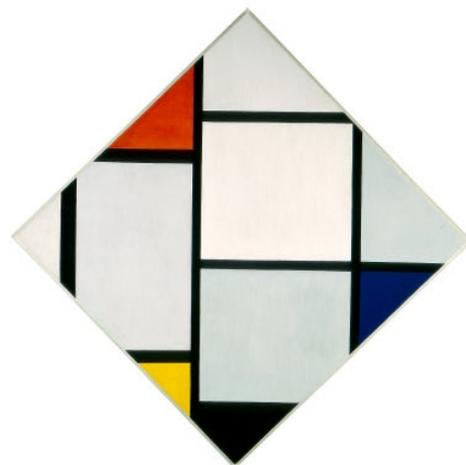


Tavola IX, P. Mondrian, Tableau No. IV, Lozenge composition with red gray blue yellow and black, 1925, Olio su tela, 142.8 x 142.3 cm, Herbert and Nanette Rothschild Collection - National Gallery of Art

Secondo la costruzione teorizzata da Platone nel "Timeo", *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2014, p. 1378, tutto era spazio e le cose ne erano soltanto una sua partizione.

Ma quale relazione esiste fra la forma e la cosa? Semplicemente la materia, allorché assume una limitazione geometrico-spaziale stabile, acquisisce lo status di forma e, quindi, può essere definita una cosa.

La materia, nell'istante in cui diviene forma, perde il suo carattere di universalità a favore dell'individualità.

Non sarà più materia (pertanto, in senso geometrico, adimensionale), ma forma, con una sua geometria ben distinta che la renderà riconoscibile ed individuabile.

Se ciò che rende riconoscibile la forma dallo spazio è la partizione di quest'ultimo, indaghiamo meglio il concetto di limitazione geometrica. Considerato che nella pittura tutto è ricondotto ad un contesto bidimensionale, la limitazione della forma avviene per mezzo del contorno.

Sempre Platone, nel famoso "mito della caverna", illustrava per primo come la percezione del mondo tridimensionale, nel caso in cui avvenga unicamente attraverso la visione di forme che si muovono all'interno di una superficie piana, risulterebbe bidimensionale ai nostri occhi.

Immanuel Kant, primo filosofo a considerare plausibile l'esistenza di più dimensioni, attraverso il paradosso sulla "mano destra allo specchio", *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, Laterza, Roma 2012, p. 73, dimostrò come una forma, rappresentata unicamente attraverso il solo profilo bidimensionale, viene, di fatto, privata delle caratteristiche proprie della tridimensionalità.

Ancora, volendo citare un riferimento più letterario, anche tutti i personaggi che abitano "Flatlandia", creati da Edwin A. Abbott, altro non sono che... contorni!<sup>1</sup>

Per queste ragioni Mondrian, in primis, aborre tutte le tecniche pittoriche che, attraverso la profondità latente, inducono la percezione della terza dimensione.

«Ogni illusione prospettica viene abolita e vengono esclusi tutti gli espedienti pittorici», P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 42.

Come illustrato nel testo di M. Hachen, *Scienza della visione*, Maggioli, Rimini 2010, p. 123, la percezione della terza dimensione può essere indotta attraverso molteplici tecniche che vanno dalla sovrapposizione dei piani, all'utilizzo dell'ombreggiatura, all'utilizzo dei gradienti cromatici e/o di tessitura, per finire alle rappresentazioni prospettiche.

Ecco perché Mondrian si serve unicamente di piani di colore delimitati da linee rette.

---

<sup>1</sup> Flatlandia - Racconto fantastico a più dimensioni - è un mondo bidimensionale, descritto da Edwin A. Abbott, nel quale vengono fatti muovere alcuni personaggi di fantasia: per l'appunto gli abitanti di Flatlandia. Questo mondo, pensato a due dimensioni, è come un foglio di carta, di dimensioni infinite, all'interno del quale si muovono figure geometriche prive (o quasi) di spessore, gli abitanti. Questi non possono sovrapporsi, compenetrarsi e, peggio, sollevarsi dal piano al quale sono vincolati. Gli abitanti di Flatlandia vedono loro stessi unicamente come linee. La loro vera natura è così appieno visibile unicamente attraverso una ulteriore dimensione: lo spazio. Questa metafora, che molto ci ricorda il Kantiano paradosso sopra citato, vuole dimostrare come sia in realtà possibile che le nostre tre dimensioni non ci permettano di avere l'esatta percezione della nostra vera natura, qualora ne esistano altre. Nel nostro specifico caso, resta comunque un inconfutabile esempio di come, in una rappresentazione bidimensionale, la forma sia delimitata attraverso una linea.

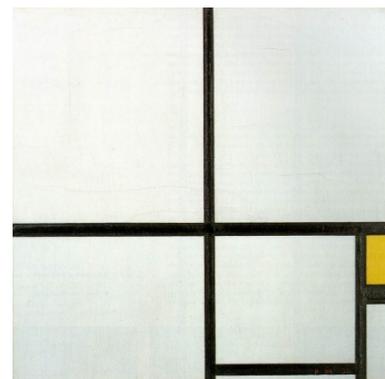


Tavola X, P. Mondrian, Composition with Yellow, 1930, Olio su tela 46x46.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf



Tavola XI, P. Mondrian, Opposition of Lines, Red and Yellow, 1937, Olio su tela, 43.5 x 33.7 cm, Museum of Art, Philadelphia

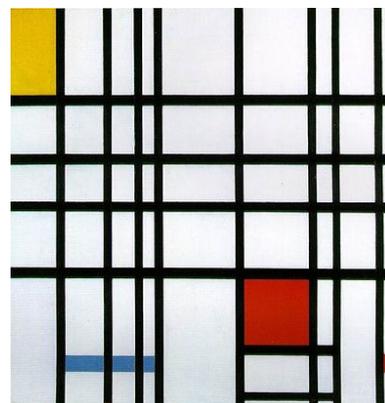


Tavola XII, P. Mondrian, Composition with Yellow, Blue and Red, 1937-42, Olio su tela 72.5 x 69 cm, Tate Gallery, London

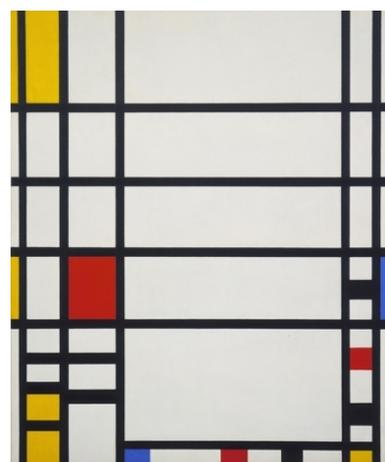


Tavola XIII, P. Mondrian, Trafalgar Square, 1939-43, Olio su tela, 145.2 x 120 cm, The Museum of Modern Art, New York

«Se nell'espressione plastica della forma, i confini di questa devono essere definiti linea chiusa (contorno), è necessario che questa venga tesa nella linea retta», P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 43

L'elemento primitivo del contorno altro non è che la linea retta.

Anche in questo caso dobbiamo spingerci alla ricerca della discriminante fra linea e contorno, ovvero forma.

Sempre attraverso il testo di M. Hachen, (Ibidem, p. 30), comprendiamo come esistano forme aperte e forme chiuse.

Mentre è intuitivo il concetto di forma chiusa, riprendiamo il concetto di forma aperta, laddove si definisce tale una linea di cui si percepisce la possibilità di chiusura, ovvero una linea che ha comunque la chiusura come propria condizione.

Da questo comprendiamo come la linea sia in opposizione alla forma.

Se pur minimo, dunque, lo scostamento di una linea dalla retta avvicina dunque la linea ad una forma aperta.

La linea retta, finché resta tale, rappresenta quindi la negazione della forma.

Così anche la minima inclinazione, impressa alla retta rispetto alla perfetta ortogonalità, rappresenta uno scostamento dall'universalità e, pertanto, una manifestazione dell'individuale.

La sfida di Mondrian è rappresentare lo spazio ancorché privo di forme; questa è la ragione per cui Mondrian rappresenta unicamente linee rette attraverso la dicotomia di linee orizzontali e verticali, nel più rigido dei rapporti ortogonali.

«Doesburg, nelle sue opere più tarde, tentò di distruggere l'espressione statica mediante una disposizione diagonale delle linee della composizione. Ma a causa di una tale insistenza sulla diagonale va perduto quel senso di equilibrio fisico che è necessario per il godimento estetico di un'opera d'arte.

Il rapporto con l'architettura e con le sue dominanti verticali e orizzontali è spezzato», P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit, p. 398. Questa è la ragione per cui la collaborazione di Mondrian al periodico *De Stijl* e, cosa più importante, il rapporto con Theo Van Doesburg, ebbe termine (Tav. XVI). Procediamo ora all'analisi del senso cromatico.

«La determinazione del colore comporta in primo luogo la riduzione del colore naturale al colore primario; in secondo luogo la riduzione del colore al piano e in terzo luogo la delimitazione del colore, così che esso ci appare come unità di piani rettangolari», (Ibidem, p. 40).

Nella pittura tradizionale, secondo Mondrian, la luce è rappresentata così per come ci appare nella realtà: diretta e invadente quella del sole, soffusa e morbida se filtrata attraverso un tendaggio, tremula e fioca quella di una candela.

Nel testo *La teoria dei colori*, Il saggiatore, Milano 2014, J.W. Goethe si basa, ad esempio, sulla trasposizione fenomenologica dei colori naturali ricondotti ad un'architettura di sintassi convenzionale.

Mondrian vuole invece che il colore sia il più possibile scevro da quanto il mondo esperito ci offre.

Per questo sposa la teoria formulata da I. Newton, negli *Scritti sulla luce e i colori*, Rizzoli, Milano 2006, p. 10, il quale, mediante la scomposizione della luce bianca attraverso il prisma, dimostra come nel colore bianco sia, in realtà, già presente l'intero spettro cromatico.

È il passaggio dalla sintesi sottrattiva alla sintesi additiva: nella prima una superficie riflette parte dello spettro di luce, rendendo visibile ciò che non

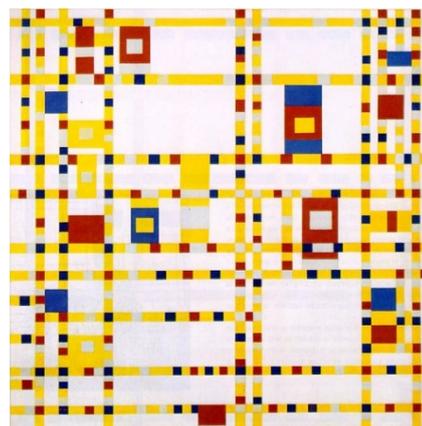


Tavola XIV, P. Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, Olio su tela 127 x 127 cm, The Museum of Modern Art, New York



Tavola XV, P. Mondrian, *Victory Boogie Woogie*, 1942-43, Olio e carta su tela, 127,5 x 127,5 cm, Gemeentemuseum



Tavola XVI, T. Van Doesburg, *Contra-Composition of Dissonances*, XVI, 1925, Olio su tela, 180 x 100 cm, Gemeentemuseum

viene assorbito (il colore è diretta conseguenza della natura); nella sintesi additiva, invece, i raggi si sovrappongono dando come risultato il bianco. Come il rapporto ortogonale delle linee rappresenta il sistema di assi cartesiani attraverso i quali ogni costruzione geometrica è resa possibile, così i tre colori puri primari rappresentano gli assi cartesiani attraverso i quali poter riferire le coordinate cromatiche di ciascun colore.

La pittura neoplastica utilizza dunque linee rette ortogonali e piani di colore come mezzi espressivi per rappresentare unicamente strutture relazionali, e, attraverso contrapposizioni, l'universalità.

**Una tesi affascinante** - Sarà dunque nuovamente la negazione la formula attraverso la quale troviamo, nelle parole di Goethe, la risposta che andavamo cercando.

«*Ogni essere vivente tende al colore, al particolare, alla specificazione, all'effetto, alla non trasparenza, fino agli ultimi dettagli. Ogni ente privo di vita si muove verso il bianco, verso l'astrazione, verso la generalità, verso la trasfigurazione, verso la trasparenza*», J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, cit., p. 148

Ricordando che Mondrian dissente dalla teoria goethiana a favore della teoria promossa da Newton, dobbiamo dunque rileggere l'affermazione in questi termini:

“*Ogni essere vivente si muove verso il bianco, verso l'astrazione, verso la generalità, verso la trasfigurazione, verso la trasparenza*”.

Ebbene, in questa tesi troviamo tutte le regole compositive che costituiscono le scelte artistiche di Mondrian.

Abbiamo visto come Mondrian si sia in effetti mosso:

- verso il bianco, attraverso la sua scomposizione nei tre colori puri primari,
- verso l'astrazione, attraverso la negazione della forma,
- verso la generalità, inibendo la rappresentazione dell'individuale in ogni sua forma espressiva,
- verso la trasfigurazione, fornendo unicamente il sistema di coordinate cromatiche e spaziali e lasciando totale libertà ed arbitrio nel modellare la propria individualità all'interno delle sue opere

Quale tassello può dunque completare il percorso intrapreso da Mondrian verso l'armonia perfetta?

Ecco che la trasparenza trova, per intero, la sua congruenza nel progetto pittorico di Mondrian.

**OPERA 2005** - L'ipotesi suggestiva da noi tracciata è stata tradotta nell'opera derivata dal nome “OPERA 2005”. In quello che vuole provare ad essere il completamento di un percorso artistico, a nostro giudizio, fantastico ed affascinante, abbiamo provato ad introdurre l'elemento della trasparenza, dandone evidenza.<sup>2</sup>

Vediamo come.

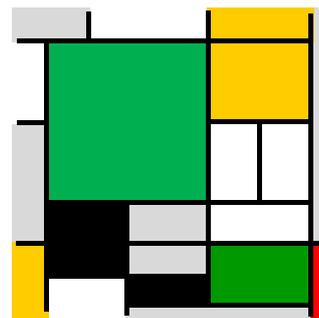


Figura 3, Sostituzione del colore

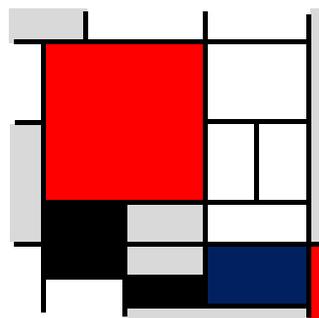


Figura 4, Variazione del numero dei colori

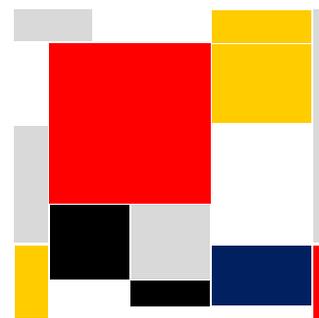


Figura 5, Eliminazione delle linee rette

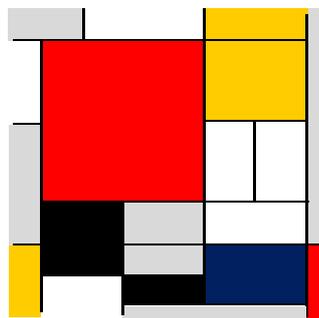


Figura 6, Assottigliamento delle linee rette

<sup>2</sup> Così come le regole compositive individuate da Mondrian, attraverso la differente combinazione dei mezzi espressivi impiegati, hanno portato alla generazione di una molteplicità di composizioni, in teoria infinite nel numero, l'introduzione di un ulteriore mezzo d'espressione, la trasparenza, non muterà lo stato delle cose ma andrà nella medesima direzione. “OPERA 2005” vuole pertanto essere unicamente una delle n soluzioni compositive possibili. Questa nostra ipotesi è stata qui riprodotta unicamente a scopo illustrativo a suffragio della tesi esposta.

Al termine dell'analisi dello strato di senso percettivo avevamo concluso come l'elemento della trasparenza andasse introdotto in sostituzione al bianco, allo scopo di magnificare il senso di profondità che lo stesso Mondrian voleva imprimere proprio a questa parte dei dipinti.

«La grande lotta per gli artisti è l'annullamento nei loro dipinti dell'equilibrio statico attraverso continue opposizioni fra i mezzi d'espressione», P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 398

La trasparenza, introdotta in opposizione ai piani di colore, garantisce la coerenza con la dicotomica visione delle opposizioni-relazioni di Mondrian.

Va inoltre ricordato che, per Mondrian, la contestuale presenza dei tre colori primari altro non significa che proporre il colore bianco nella sua più pura ed universale scomposizione. Il bianco, pertanto, è comunque sempre rappresentato.

«Il colore primario può essere inteso come ridotto all'assenza del colore (il bianco)» (Ibidem, p. 43, nota 1).

Nel capitolo dedicato alla trasparenza, nel testo *Scienza della visione* (M. Hachen, "Scienza della visione", Cit., p. 135), M. Hachen ci fornisce l'evidenza di come nella pittura sia possibile rappresentare unicamente la semi-trasparenza.

La totale trasparenza altro non è che mostrare uno spazio che, nel nostro caso, non fa parte del progetto pittorico ma ne è soltanto una conseguenza.

Al fine di aumentare la percezione della trasparenza abbiamo impresso una rotazione di 45° alla composizione dei piani di colore, convinti che, in ragione del principio dell'esperienza visiva, efficacemente illustrato da M. Hachen (Ibidem, p. 34), e che, a nostro giudizio, si vede qui applicabile, il nostro occhio percepirà la composizione di Mondrian ruotata e non leggerà "le diagonali".

«Nell'arte è importante distinguere due tipi di equilibrio: 1) equilibrio statico, 2) equilibrio dinamico», P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 398.

Per questo la nostra scelta è ricaduta sul dipinto "Victory Boogie-Woogie". Questo ha permesso la coesistenza di ritmo e fissità all'interno della stessa opera, quasi a chiudere il cerchio evolutivo di Mondrian in un'opera omnia.

Sappiamo come, nei suoi dipinti, Mondrian abbia, di fatto, reso sempre ben riconoscibile il luogo nel quale gli stessi sono stati concepiti, istituendo un forte legame fra opera e territorio. Dai bucolici paesaggi olandesi della sua infanzia, all'austerità ed al rigore della Parigi bellica, per finire al traffico newyorkese, al jazz e al boogie-woogie.

"OPERA 2005" nasce a Genova, città storicamente legata al colore blu.

Dove questa liaison trova la sua ragion d'essere, lo si può meglio comprendere dall'esame dei teli quaresimali, conservati presso il Museo Diocesano di Genova (Fig. 7, 8, 9). A queste preziose tele si fa risalire il famoso fustagno genovese "Blue de Jenes", oggi meglio conosciuto come Jeans (M. Cataldi Gallo, "Passione in blu. I teli con storie della passione del XVI secolo a Genova", De Ferrari, Genova 2012).<sup>3</sup>



Figura 7, Cristo deriso e incoronato di spine



Figura 8, Orazione di Gesù nell'orto del Getsemani



Figura 9, Cristo depresso

<sup>3</sup> Le tele quaresimali sono drappi, per lo più in lino, che, anticamente, venivano utilizzate per nascondere l'altare nel periodo di quaresima, durante il quale si celebra il ricordo della passione di Cristo. Conservate presso il Museo Diocesano di Genova, i teli monocromatici di colore blu con rappresentazioni di immagini sacre, così come descritto da M. Cataldi Gallo nel suo testo "Passione in blu", si fanno risalire al XVI secolo e sono stati reperiti nella Chiesa dell'Abbazia di S. Nicolò del Boschetto a Genova. L'evidente richiamo alle effigi di Albrecht Dürer, suffragano la datazione storica

Abbiamo pertanto rappresentato la composizione di Mondrian virata cromaticamente al colore blu (Fig. 10,11).

Per far questo abbiamo invertito il colore delle campiture rosse con quelle di colore blu.

Sorprendente come, al fine di ripristinare l'equilibrio presente nella composizione originale, abbiamo dovuto inserire un'ulteriore campitura di colore rosso.

Da cosa è originato questo fenomeno? Come ci illustra nel suo testo G. Di Napoli, *Il colore dipinto*, cit., p. 87, Kandinskij sosteneva che il blu è un colore centripeto, a differenza del rosso, il quale irradia molta più energia. Per questa ragione, al fine di ritrovare equilibrio, la superficie rossa è stata maggiorata.

Questa è, a nostro avviso, la più tangibile prova della perfetta armonia dei dipinti di Piet Mondrian.

In ultimo, alcuni cenni sul nome dell'opera derivata.

George Field (Fig.12) sosteneva che: «[...] il pittore avrebbe dovuto seguire il musicista per quel che riguarda il concetto di armonia cromatica [...]», (Ibidem, p. 440).

Per questa ragione, oltreché in omaggio alla passione di Piet Mondrian per la musica, abbiamo utilizzato il termine "opera". Il suffisso "2005", richiamo umanistico ed intimista, garantisce perpetua universalità all'opera.

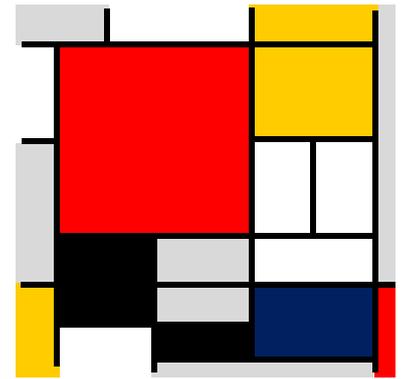


Figura 10, Composizione originale

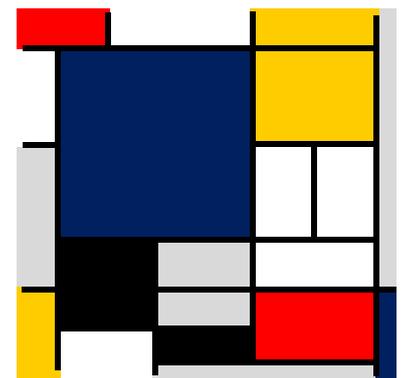


Figura 11, Composizione virata al blu

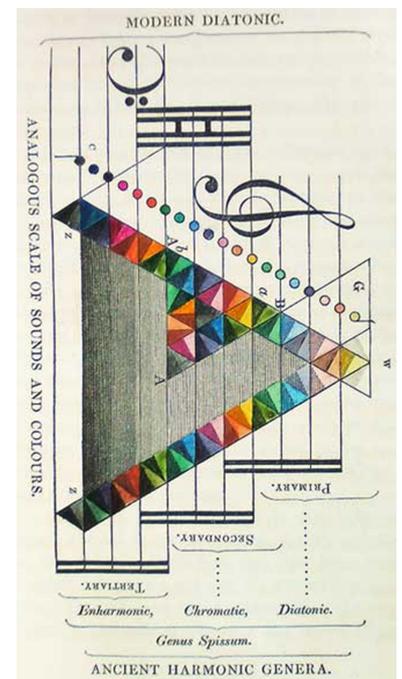
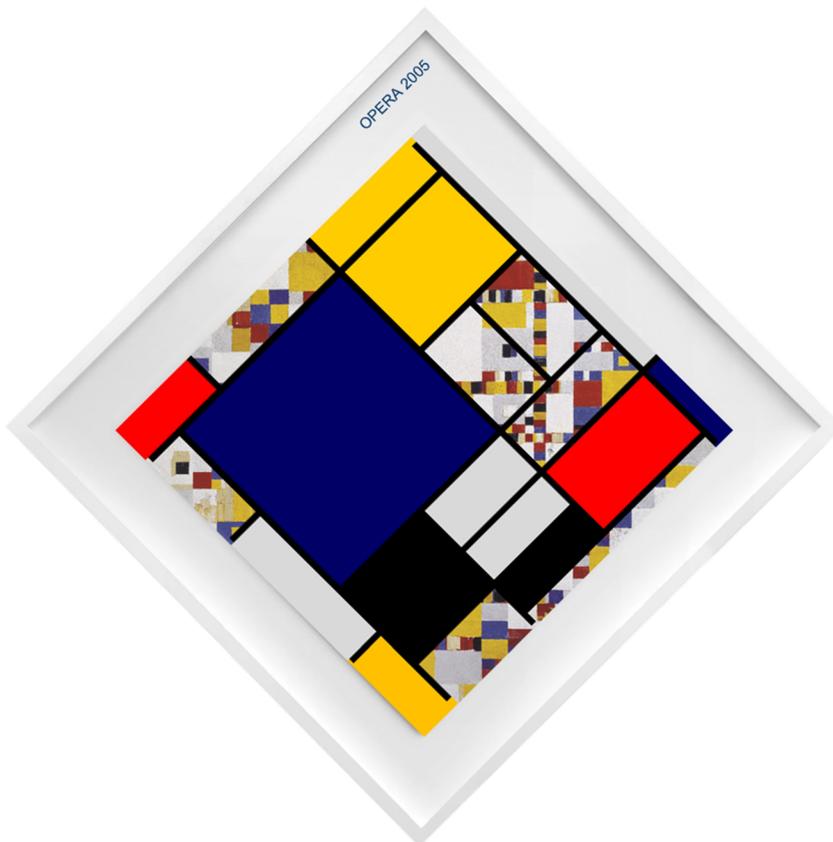


Figura 12, Rappresentazione della scala cromatica di G. Field

asestando il ritrovamento al periodo storico in cui Genova appoggiò Carlo V, Re di Spagna ed Imperatore del Sacro Romano Impero.

Questi teli, ancorché preziosi per il valore artistico, storico e religioso che rappresentano, sono unica ed ineluttabile testimonianza dei natali del "Blue de Jenes", oggi meglio conosciuto come Jeans. Le trame di fustagno genovese (orditura mista lana-lino) furono apprezzate e presto diffuse in tutta Europa e nelle Americhe per il miglior rapporto qualità-prezzo. Il fustagno veniva tinto con indigo anziché guado, conferendone la classica colorazione blu-indaco che, ancor oggi, caratterizza il jeans.

## Bibliografia

Piet Mondrian, *Tutti gli scritti*, Mimesis Editore, Milano 2013  
Giovanni Piana, *Mondrian e la musica*, Angelo Guerini e Associati Editore, Milano 1995  
Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Rizzoli Editore, Milano 1974  
Platone, *Tutti gli scritti*, Bompiani Editore, Milano 2014  
Immanuel Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, Laterza Editore, Roma 2012  
Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, Il Saggiatore Editore, Milano 2014  
Isaac Newton, *Scritti sulla luce e i colori*, Rizzoli Editore, Milano 2006  
Giovanni Di Napoli, *Il colore dipinto*, Einaudi Editore, Trento 2013  
Massimo Hachen, *Scienza della visione*, Maggioli Editore, Rimini 2013  
Edwin A. Abbott, *Flatlandia*, Adelphi Editore, Milano 2014  
Marzia Cataldi Gallo, *Passione in blu*, De Ferrari Editore, Genova 2012

## Indice Tavole

Tavola I, P. Mondrian, Red tree, 1908-10, Olio su tela 25,5 x 39 cm, Gemeentemuseum  
Tavola II, P. Mondrian, Horizontal tree, 1911, Olio su tela, 75 x 111.5 cm, Munson-Williams-Proctor Arts Institute - Utica (NY)  
Tavola III, P. Mondrian, Composition No. XVI, Composition 1 (Trees), 1912-1913, Olio su tela, 85.5 x 75 cm, Fondation Beyeler  
Tavola IV, P. Mondrian, Composition No. II; Composition in Line and Color, 1913, Olio su tela, 88 x 115 cm, Kroeller-Mueller Museum, Otterlo  
Tavola V, P. Mondrian, Composition 1916, Olio su tela 120 x 75.6 cm, Guggenheim Museum, New York  
Tavola VI, P. Mondrian, Composition A: Composition with Black, Red, Gray, Yellow, and Blue, 1920, Olio su tela, 91.5 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma  
Tavola VII, P. Mondrian, Tableau No. II with Red, Blue, and Yellow, 1921-25, Olio su tela, 55.6 x 53.4 cm, Gemeentemuseum  
Tavola VIII, P. Mondrian, Composition with large red plane yellow black gray and blue, 1921, Olio su tela, 59,5x59,5 cm, Gemeentemuseum  
Tavola IX, P. Mondrian, Tableau No. IV, Lozenge composition with red gray blue yellow and black, 1925, Olio su tela, 142.8 x 142.3 cm, Herbert and Nanette Rothschild Collection – National Gallery of Art  
Tavola X, P. Mondrian, Composition with Yellpw, 1930, Olio su tela 46x46.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf  
Tavola XI, P. Mondrian, Opposition of Lines, Red and Yellow, 1937, Olio su tela, 43.5 x 33.7 cm, Museum of Art, Philadelphia  
Tavola XII, P. Mondrian, Composition with Yellow, Blue and Red, 1937-42, Olio su tela 72.5 x 69 cm, Tate Gallery, London  
Tavola XIII, P. Mondrian, Trafalgar Square, 1939-43, Olio su tela, 145.2 x 120 cm, The Museum of Modern Art, New York  
Tavola XIV, P. Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-1943, Olio su tela 127 x 127 cm, The Museum of Modern Art, New York  
Tavola XV, P. Mondrian, Victory Boogie-Woogie, 1942-43, Olio e carta su tela, 127.5 x 127.5 cm, Gemeentemuseum  
Tavola XVI, T. Van Doesburg, Contra-Composition of Dissonances, XVI, 1925, Olio su tela, 180 x 100 cm, Gemeentemuseum

## Indice Figure

Figura 1, Piet Mondrian, 1872 - 1944  
Figura 2, De Stijl, la Copertina, 1917  
Figura 3, Sostituzione del colore  
Figura 4, Variazione del numero dei colori  
Figura 5, Eliminazione delle linee rette  
Figura 6, Assottigliamento delle linee rette  
Figura 7, Cristo deriso e incoronato di spine  
Figura 8, Orazione di Gesù nell'orto del Jetsemani  
Figura 9, Cristo depresso  
Figura 10, Composizione originale  
Figura 11, Composizione virata al blu  
Figura 12, Rappresentazione della scala cromatica di G. Field